صفحات ۶۱-۷۱ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۴ ● شماره ۵ ● بهار ۱۴۰۱

تحلیل آیکونوگرافیک طرح واگیره‌ای قالی در نگارهٔ رستم‌خان زند

سمانه کاکاوند*

استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۱۱، پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹)

چکیده

آیکونوگرافی طرح واگیره‌ای قالی در نگاره رستم‌خان زند، مسأله اصلی مقاله پیش‌رو است. نگاره رستم‌خان زند با دربرداشتن دو شاخصه؛ درباری‌بودن و درج امضاء نقاش سند تصویری اصیلی از دوره زندیه (۱۲۰۹-۱۱۶۳ هجری) است لذا تمامی عناصر نگاره را می‌توان از الگوهای رایج آن دوره تاریخی لحاظ نمود. مقاله در پی پاسخ به این پرسش است که مطالعه آیکونوگرافیک، چگونه موجب تحلیل طرح قالی موجود در تصویر خواهد شد؟ به‌نظر می‌رسد علاوه بر تحلیل یکی از طرح‌های رایج قالی زندیه، آیکونوگرافی طرح قالی مذکور، مفاهیم و الگوهای فکری دوره زندیه را به نمایش می‌گذارد. فرضیه این است که نقاش در نگاره مورد پژوهش هرچه به‌طور واقع در پیرامون وجود داشته به تصویر درآورده؛ اما از سویی دیگر با مفروض‌دانستن امکان اعمال سلیقه رستم‌خان این پرسش طرح می‌شود که در انتخاب برخی عناصر بصری مانند نقوش قالی در تصویر و گزینش طرح واگیره‌ای اسلیمی برخاسته از سلیقه شاهزاده بوده یا در اندیشه نقاش چه اندازه متصور شده است؟ نقاشِ نگاره آقا صادق دوم است و در سایر آثار ایشان نیز قالی‌هایی با طرح قاب اسلیمی دیده می‌شود. ذوق هنری نقاش و سنت نقش‌اندازی زمانه نسبت به اعمال سلیقه شاهزاده زندی تأثیر بیشتری داشته است. باتوجه‌به رویکرد کیفی پژوهش، روش تحقیق به‌صورت توصیفی و تحلیلی و گردآوری اطلاعات در آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. همچنین تحلیل‌ها با اتکا بر رویکرد آیکونوگرافی انجام شده است. نتیجه تحقیق نشان داد به سبب موضوع نگاره و امضاء آقاصادق، قاب اسلیمی واگیره‌ای از طرح‌های مرسوم قالی دوره زندیه بوده است. با وجود حاکمیت فضای مثالی هنر ایرانی بر تابلو، یکایک عناصر بصری وحدت رویه داشته و سنت باستان‌گرایی قابل درک است. انتخاب نوع قالی نیز متأثر از محتوا بوده و با فرم کلی نگاره دارای وحدت است.

واژگان کلیدی

آیکونوگرافی، قالی زند، طرح واگیره‌ای، قاب اسلیمی، رستم‌خان زند.

* تلفن: ۰۹۱۹۳۸۴۴۴۰۴، نمابر: ۶۶۴۰۴۹۸۶-۰۲۱، E-mail: s.kakavand@art.ac.ir.

مقدمه

قالی در پیکرهٔ فراگیر تاریخ فرهنگی ایران و فراگرد ارتباطی آن جایگاه بی‌بدیلی دارد. قالی، اطلاعاتی از فرهنگ، مذهب، سیاست و هنر هر دوره را در بردارد. طرح‌ها و نقوش قالی گویای اسطوره، تاریخ، مذهب و فرهنگ در طول تاریخ بوده است. قالی فراتر از زیرانداز و کف‌پوش به‌عنوان اثری فرهنگی و هنری ایفای نقش می‌کند. نگارگری ایرانی نیز حتی فرمایشی، آیینه‌ای از زمانه و محیطی است که هنرمند، اگرچه سعی در به تصویر کشیدن واقع‌گرایانه جزئیات نداشته اما به هر ترتیب در کارش بازتاب یافته که یکی از این موارد، طرح قالی است. نگارهٔ موردمطالعه تصویر رستم‌خان از شاهزادگان دوره زندیه است. مؤلفه‌های تصویری رستم‌خان زند نمایانگر شاخصه‌های سبک زندگی اشرافی است. به‌نظر می‌رسد عناصر تصویر از الگوهای قابل‌پذیرش دربار بوده و مؤید رواج آن است. توصیف قالی واگیره‌ای در گام نخست و شناخت اجزا تشکیل‌دهنده، سپس تحلیل آیکونوگرافیک طرح و نقش به مطالعات تخصصی در خصوص هنر عصر زندیه کمک می‌کند. انعکاس نقش قالی در نقاشی، با توجه کمبود منابع نوشتاری و تصویری مغتنم است. علی‌رغم شهرت قالی ایرانی، پژوهش‌های علمی اندکی در حوزه بافته‌ها انجام‌شده و پرسش‌های بسیاری تاکنون بی‌پاسخ‌مانده است. در برخی ادوار مسأله با کمبود منابع تاریخی پیچیده‌تر می‌شود. قالی دوره زندیه از مصادیق چنین ادعایی است. نقاشی‌ها تا حدی مسأله را مرتفع نموده و طرح قالی‌های موجود در نگاره‌ها به‌عنوان منابع تصویری به شناخت طرح‌های مقبول و رایج آن دوره یاری می‌رساند. طرح‌ها و نقوش قالی باوجود تکرار در هر دوره‌ای تحول و تطور نوآورانه داشته و سبک خاص خود را داشته است. در مقاله پیش رو سعی شده با روش توصیفی- تحلیلی و تکیه‌بر رویکرد آیکونوگرافی یکی از طرح‌های رایج قالی دوره زندیه تحلیل شود. شناسایی و تحلیل طرح قالی موجود در تصویر رستم‌خان زند یکی از اهداف پژوهش بوده و معرفی طرح قاب اسلیمی به‌عنوان یکی از طرح‌های رایج قالی عصر زندیه هدف دیگر این تحقیق است. با توجه به مسأله طرح‌شده، این مقاله درصدد پاسخگویی به این پرسش محوری است: چگونه می‌توان با بهره‌مندی از روش آیکونوگرافی نقشه قالی موجود در تصویر را خوانش نمود؟ آنچه در ادامه خواهد آمد (بهتر است تیترهای مقاله مورداشاره قرار گیرد).

روش پژوهش

با توجه به رویکرد کیفی پژوهش، روش تحقیق به‌صورت توصیفی و تحلیلی است. اطلاعات جمع‌آوری‌شده حاصل یادداشت‌برداری از منابع مکتوب کتابخانه‌ای و جست‌وجو در میان آرشیو تصویری موزه‌هاست. انتخاب نمونه تحقیق از دوره زندیه بر اساس مشخصه‌هایی مانند: وجود نقش قالی‌ها در نگاره، وجود امضاء نقاش (آقا صادق) مبنی بر تعلق اثر به دوره زندیه بوده بر این مبنا، نگاره رستم‌خان زند انتخاب‌شده است. ابتدا با توجه به اهداف پژوهش تصویر قالی موجود در نگاره توصیف، سپس به تحلیل طرح و نقش پرداخته‌شده است. در بخش تحلیل نقوش در جهت اثبات فرضیه پژوهش، واگیره قالی در سایر آثار هنری مشخص و با نمونه مطالعاتی تطبیق گردید تا اصالت آن مشخص شود. همچنین تحلیل‌ها با اتکا بر نظریه آیکونوگرافی اروین پانوفسکی انجام‌شده است.

پیشینه پژوهش

در میان پژوهش‌های انجام‌شده، مطالعاتی با محوریت تحلیل نقوش در دستبافته‌های قالی در دوره زندیه سهم اندکی را به خود اختصاص داده است. برخی کتاب‌ها نیز به‌طورکلی با محوریت هنر زندیه نوشته شده‌اند که از آن جمله می‌توان *هنرهای ایران* را نام برد. فریه (۱۳۷۴) به هنرهای این دوره پرداخته و مطالب مفیدی در خصوص هنر زندیه آورده که به‌خوبی تفکیک و طبقه‌بندی‌شده است. کتاب دیگری که به هنر دوره زندیه به‌ویژه معماری پرداخته *جستاری در شهرسازی و معماری زندیه* تألیف نصر (۱۳۸۷) است. همان‌طور که از عنوان کتاب برمی‌آید، رویکرد اصلی نویسنده *معماری و شهرسازی دوره زند* است اما؛ کمبود منابع مکتوب عصر زندیه سبب شده تمام منابع مرتبط مغتنم باشند؛ اما پژوهش جامع و متمرکزی با محوریت طرح و نقش قالی زندیه انجام نگرفته است و این وجه نوآورانه مقاله پیش روست که ضرورت انجام چنین تحقیقاتی را نیز تبیین می‌کند. علی حصوری (۱۳۷۶) در *فرش بر مینیاتور* به استخراج استخوان‌بندی قالی‌های موجود در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری پرداخته است. پرواضح است که موضوع اصلی هیچ‌یک از منابع یادشده، تحلیل مبانی بصری نقوش قالی در نگاره‌ها نیست درحالی‌که، پژوهش حاضر در این جهت گام برمی‌دارد. به‌این‌ترتیب می‌توان چنین پنداشت که مطالعه در مبانی بصری نقوش واقع‌گرایانه قالی‌های مصور در این آثار، ابعاد اجتماعی پنهان اما مؤثر بر هنر و ازجمله دستبافته‌ها را می‌نمایاند و چرایی انتخاب قالی‌هایی با نقوش متفاوت را در پیکرنگاری‌های شاهزادگان زند مکشوف می‌سازد. با این حساب هدف بدیع این مقاله در وهله اول شناخت طرح قالب نگاره رستم‌خان زند و در مرحله دوم تحلیل آیکونوگرافیک نقش قالی است.

مبانی نظری پژوهش

آیکونوگرافی

دستیابی به روشی مدون و منطقی برای مطالعه و فهم هنر، دغدغه بسیاری از منتقدان و مورخان تاریخ هنر بوده است. افراد بسیاری تلاش نموده‌اند تا فرایند درک هنر را روشمند سازند. پی‌ریزی روش آیکونوگرافی و آیکونولوژی ازجمله ثمرات این‌گونه نگرش‌هاست. بهره‌گیری از این شیوه‌ها آشفتگی فکری پژوهشگران را به انسجام و نظم در تحلیل یافته‌ها مبدل می‌کند. بیشتر پژوهش‌های صورت گرفته درزمینهٔ هنرهای سنتی ایرانی روندی توصیفی و شکل‌گرایانه (فرمالیستی) داشته است. اگرچه هنوز هم نمی‌توان با قطعیت از انطباق روش‌هایی همانند آیکونوگرافی و آیکونولوژی بر روی هنرهای بومی و ملی ایران سخن گفت اما آزمون این شیوه خالی از لطف نیست. نگارنده طی سالیان اخیر پرسنده این پرسش از صاحب‌نظران بوده که آیا روش‌های تفکر پژوهشی

غربی ظرفی مناسب برای مظروف هنر ایرانی است؟ در این میان پاسخ‌های متناقضی شنیده‌شده است. اما بسیاری معتقدند سپهر تفکر بشر فراتر از جغرافیاست لذا برای درک زوایای تاریک و مفقود هنر ایران می‌توان از هر شیوه تحلیل علمی بهره جست. آیکونوگرافی روش‌های مطالعاتی در حوزه تاریخ هنر است که آثار هنری را با توجه به ساحت‌های مختلف تمدنی ازجمله اسطوره، تاریخ، علم، سیاست وغیره مورد بررسی قرار می‌دهد. نتایج این مطالعات منجر به درک محتوای درونی آثار هنری می‌شود.

اروین پانوفسکی[1] برای تحلیل یک اثر هنری، از یک فرایند چندمرحله‌ای شامل توصیف پیش‌آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافیک و تفسیر آیکونوگرافیک یا آیکونولوژی بهره می‌برد (Panofsky, 1972: 14-15). برای پانوفسکی چنین مطالعه‌ای دارای سه مرحله توصیف متنی، تحلیل بینامتنی و تأویل گفتمانی خلق متن است (عبدی، ۱۳۹۰). عبدی این طبقه‌بندی را بسط داده و با تکیه‌بر نظریات پانوفسکی به شرح بیشتر پرداخته است.

> *«به‌طور اختصار می‌توان توصیف پیش‌آیکونوگرافیک را یک شبه‌تحلیل صوری و تحلیل آیکونوگرافیک را ورود به دنیای رمزگان اثر از طریق آشنایی با دنیای تصاویر، داستان‌ها و حکایات مرتبط با اثر محسوب داشت. ازاین‌رو مرحله نخست این رویکرد فارغ از معانی قراردادی یا نمادین تنها بر تبیین موضوع مورد بازنمایی به‌واسطه آشنایی عملی با مبانی هنر و اصول تجسمی و نیز بر تاریخ سبک متمرکز است. گام دوم در تلاش برای دسترسی و شناخت معانی ثانوی و یا قراردادی مکنون در اثر هنری، آشنایی با مضامین خاص و مفاهیم از طریق مراجعه و تسلط به دانش منابع ادبی و آزمون آن دانش از طریق آشنایی با گونه‌های تاریخی مطرح می‌شود.»* (همان: ۱۶-۱۷)

به عقیده پانوفسکی در هر مرحله یک محور اصلی جهت معناپردازی و رمزگشایی مضمون یا معنا و فُرم سه مرحله از تفسیر را مشخص کرده است. در گام نخست فرم، سپس معنا و درنهایت مضامین و محتویات درونی مدنظر قرار می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد ارتباط پایه‌ای میان هر سه مرحله وجود دارد و یافته‌های هر بخش اساس کار مرحله بعد قرار می‌گیرد. سیر حرکت در مطالعات آیکونوگرافیک از سطح به عمق است. «به‌طور فرضی، در مطالعه یک اثر هنری، حرکت از سطح اول، به ترتیب به سطح دوم و سوم پیش می‌رود»(دآلوا، ۱۳۹۴، ۳۳). به اقتضای پژوهش و منابع در دسترس خوانش دولایه‌ای توصیف و تحلیل انجام‌شده و از لایه تفسیر (آیکونولوژی) صرف‌نظر شده است.

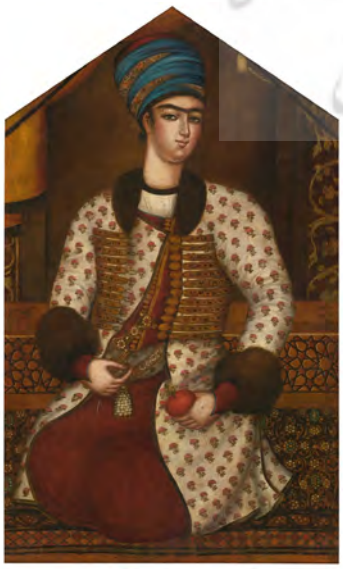
تعاریف گوناگونی از واژگان کلیدی روش آیکونوگرافی شده است که به معناکاوی پرداخته‌اند: «آیکونوگرافی به طرزی دقیق بازیابی معناهای نمادین و تمثیلی که آثار هنری حاوی آن هستند را در دستور کار خود قرارمی دهد»(همان: ۳۴). نصری در مقاله خود نحوه تفکیک لایه‌ها را نه بر اساس فرم، معنا و مضمون بلکه بر پایه منسوب‌نمودن به امر محسوس و معقول تفاوت‌ها را تبیین می‌کند. «در این مرتبه برخلاف مرتبه قبلی نه با یک معنای محسوس بلکه با امری معقول، یعنی محتوای ادبی سروکار داریم» (نصری، ۱۳۹۱: ۴۱). این موضوع سبب اعتباربخشی به اثر هنری شده و هر اثر یک سند تاریخی-ارجاعی محسوب می‌گردد. با طی این مسیر درواقع مبانی نظری نهفته در نقش‌مایه‌های قالی از یک دوره بسیار کوتاه حکومتی به نام زندیه استخراج می‌شود. درواقع آیکونوگرافی، شناخت نقوش قالی زند در مرحله‌ای فراتر از توصیف بوده و به لایه‌های درونی و تحلیلی وارد می‌شود.

رستم‌خان زند

رستم‌خان زند نوه زکی‌خان برادر ناتنی کریم‌خان زند، مؤسس سلسله زندیه (۱۱۹۳-۱۱۶۳ هجری) بود. نگاره رستم‌خان زند (تصویر ۱)، توسط آقا صادق به تصویر در آمده است. بسیاری از نقاشی‌های عصر زندیه به دست آقا صادق تصویر شده و وجود امضای هنرمند در تابلو مؤید آن است. نگاره موردپژوهش بسیاری از مؤلفه‌های پیکرنگاری درباری ازجمله نوع پوشش، خنجر و غلاف چرمی، کمربند تزئینی و آرایه‌های معماری را دارا است. از سویی دیگر به اعتقاد پژوهشگران پرتره‌های با اندازه بزرگ نیز نماد سلطنت محسوب می‌شدند. نقاش با ترسیم شانه‌های پهن شاهزاده قدرت او را نمایان ساخته است. در دست چپ او یک سیب قرمز(به اعتقاد برخی ترنج) به نشانه عشق و سلامتی در فرهنگ ایرانی دیده می‌شود. تلاش نقاش در رنگ‌آمیزی پوست شاهزاده به‌صورت واقعی و یا طراحی دقیق طارمی هندسی و بسیاری دیگر از جزئیات تصویر، توجه مخاطب را به واقع‌گرایانه‌بودن طرح قالی جلب می‌کند.

طرح واگیره‌ای با قاب اسلیمی و گل‌های ختایی

با توجه به مطالعه و تدقیق در نگاره رستم‌خان زند (تصویر ۱) قالی موجود در تصویر طرح واگیره‌ای دارد. واگیره همان بخش تکرارشونده در



تصویر ۱: نگاره رستم‌خان زند، ۱۱۹۳هجری، آقا صادق.
منبع: (http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/arts-of-the-islamic-world-l13223/lot.99.html)

قالی است. در طراحی سنتی برای قسمت‌های مشابه در یک کادر واگیره در نظر گرفته می‌شود. آسان‌بودن طراحی و تکرار در طرح واگیره سبب شده از ادوار کهن، بر روی آثار هنری نقش بندد. تاریخ فرش با توجه به یافته‌ها، قالی پازیریک (تصویر ۲) را قدیمی‌ترین نمونه طرح واگیره‌ای در میان بافته‌های پرزدار می‌داند. طرح قالی تصویر رستم‌خان زند (تصویر–ج ۳) نشان از این دارد که به‌احتمال، قالی از نوع کناره با طولی بیشتر از عرض بوده و تکرار واگیره در جهت طولی سطح قالی را پوشانده است. اما نکته حائز اهمیت این‌که برای اندازه قالی می‌توان این نکته را در نظر گرفت که به ازای یک شخص نشسته یک مترمربع از قالی را می‌توان لحاظ نمود. با توجه به این اصل می‌توان به‌صورت حدودی اندازه قالی را تخمین زد.

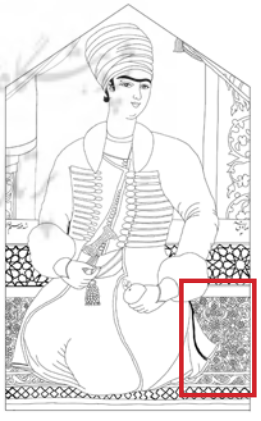
اجزای واگیره قالی تصویر شامل قاب اسلیمی و گل‌های گرد است. تشخیص نقش اسلیمی و قرار گرفتن روی بندهای ساختاری طرح، شاکله را مشخص می‌کند. اسلیمی و گل گرد مهم‌ترین نقش‌مایه‌های قالی واگیره‌ای تصویر هستند.واگیره به‌عنوان بخش سازنده و طرح پایه است. واگیره قالی نگاره رستم‌خان نیز در (تصویر ۳. ب) مشخص‌شده است. رستم‌خان به‌گونه‌ای روی قالی نشسته که تشخیص دقیق طرح قالی دشوار شده اما مقایسه و تطبیق دو سمت قالی در دو سوی چپ و راست شخصیت، نشان از تکرار یک واگیره ثابت در کل قالی دارد. واژه«واگیره» با نام‌های دیگری چون الگو، اَرنَک، اورنگ و طرح پایه نیز متداول است.

تصویر ۲. قالی پازیریک، زمینه قالی متشکل از ۲۴ واگیره، موزه ارمیتاژ، منبع: (archaeologynewsnetwork.blogspot.com)

توصیف پیش آیکونوگرافیک قالی

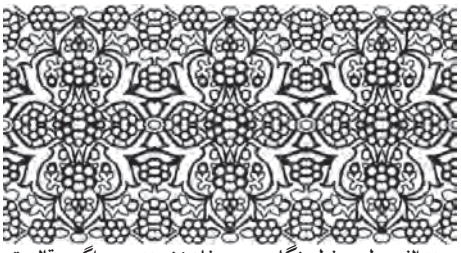
نگاره، رستم‌خان زند، نوه برادر ناتنی کریم‌خان، از آثار محمدصادق[۲]، نقاش عصر زند است. تاریخ خلق اثر به استناد امضاء هنرمند ۱۱۹۳ ه.ق/۱۷۷۹ م. برابر با سال‌مرگ کریم‌خان زند است. قالی موجود در این نگاره همانند بیشتر قالی‌های زند، واگیره‌ای و تکرارشونده است. واگیره قالی از قاب‌های اسلیمی با تزئینات ختایی تشکیل‌شده است. حاشیه اصلی هم نقش اسلیمی داشته و حاشیه بیرونی نیز از نوع «مداخل» (تصویر ۴) است. به سبب مشاهده نقش قالی در نقاشی از ابعاد و جنس قالی نمی‌توان سخن گفت؛ اما طرح قالی به‌قدر کفایت معلوم است.

قالی نامبرده دو حاشیه داخلی (درونی) و خارجی (بیرونی) دارد. حاشیه داخلی متشکل از پیچش اسلیمی و حاشیه بیرونی یکی از رایج‌ترین حواشی قالی عصر زند، حاشیه مداخل، است. به‌نظر می‌رسد بهتر است در کل متن به همان تصویر اصلی ارجاع داده شود و تقطیع تصویر صورت



الف

ب



ج

تصاویر ۳. الف– طرح خطی نگاره رستم‌خان زند، ۳. ب– واگیره قالی، تصویر ۳ . ج– طرح بازسازی‌شده بخشی از قالی.

بخشی از تابلوی رستم خان زند و نمایش جزئیات طرح قالی قاب اسلیمی، اثر آقاصادق، رنگروغن روی بوم، ۱۴۸×۹۹ cm. منبع: (http://www.sothebys.comt)

نگیرد. در تزئینات آجری باروی ارگ کریم‌خانی و آهک‌بری حمام وکیل نیز نقش مداخل دیده می‌شود. (تصاویر ۵. ب و ۵. ج)

شواهد تصویری دارای حاشیه مداخل، دال بر رواج نقش نامبرده در دوران زندیه دارد. پیوستگی مضامین در آثار گوناگون هنری بیانگر الگوی مشخص و واحد در هنر هر دوره تاریخی است. باوجود تکثر و تنوع نقوش، وحدت محتوایی وجود دارد. پانوفسکی عقیده داشت که نگرش یک قوم، دوره یا طبقه و عقاید دینی، ادبی و فلسفی آنان می‌تواند در شخصیت واحدی جمع شود یا در اثر هنری یکتایی فشرده شود؛ درست مانند فرازآمدن کل عالم در یک‌دانه شن (ماینر، ۱۳۸۷).

قالی موجود در تصویر دو حاشیه دارد. حواشی در دو جلوه منحنی و شکسته ظاهرشده است. متن و حاشیه داخلی را خطوط منحنی شکل داده و حاشیه بیرونی از تکرار خطوط شکسته تشکیل‌شده است. متن قالی و حاشیه داخلی به سبب تکثر خطوط منحنی حسی روان و سیال را القاء می‌کند. ازآنجاکه طرح قالی از نوع واگیره‌ای و تکرارشونده است، ریتمی مشخص در سرتاسر قالی به چشم می‌خورد. حس حرکت نیز با پیچش اسلیمی‌ها به مخاطب منتقل می‌شود. بیشترین تحرک و پویایی در حاشیه درونی با حرکت پیش‌رونده، اسلیمی به بیننده القاء می‌شود. اگر این قالی واقعی بوده و در موزه نگاهداری می‌شد، مخاطب تحرک کمتری را در بین اجزاء و عناصر بصری قالی احساس می‌کرد؛ اما در این تصویر کادری بسته برای قالی ترسیم نشده است پس بیننده احساس متناهی ندارد و استمرار و امتداد قابل‌درک است. رنگ‌های قالی از نوع رنگ‌های گرم مانند کرم، نارنجی، سبز، قهوه‌ای روشن و قهوه‌ای تیره است. ازآنجاکه قالی به‌طور کامل مشخص نیست، از تقارن، تناسب و سایر مشخصه‌های آن نمی‌توان سخن گفت؛ اما مشاهده عناصر بصری تابلو رعایت اصول تناسب را گویاست و تناسبی ایستا و بیجان بر تابلو حاکم نیست. «زیرا اساساً تناسب، عنصری متحرک و فعال است و نه ساکن و ایستا»(نامی، ۱۳۸۵: ۷۵). قالی موجود در نگاره، صرفاً یک زیرانداز و کف‌پوش لحاظ نشده است. بلکه به‌نظر می‌رسد با سایر اجزای تصویر همچون نقوش لباس رستم‌خان و تزئینات دیوار هماهنگی دارد. طرح واگیره اسلیمی از منظر بصری با قسمت پایین و بالای کادر و نقوش اسلیمی سطوح چوبی پیش‌زمینه ارتباط دارد. طرح واگیره به سبب سهولت طراحی از الگوهای تکرارشونده در تاریخ هنر ایران بوده و در دوره زندیه بسیار دیده می‌شود. بررسی مفهوم ریتم در این قالی بیشتر در «تکرار» معنا شده است. حاشیه مداخل، تکراری یکنواخت و آهنگین دارد و حاشیه داخلی علیرغم تکرار، خطی نبوده و حرکتی پیچشی دارد. متن قالی نیز حاصل تکرار یک نقش‌مایه با ریتمی خطی است.

تحلیل آیکونوگرافیک قالی موجود در نگاره رستم‌خان زند

اسلیمی ازجمله نقوشی است که در بسیاری از آثار هنرهای سنتی ایران دیده می‌شود. تکرار، رشد و نمو اسلیمی سطح یا زمینه اثر هنری را تزئین می‌کند. گروهی از پژوهشگران اسلیمی را ملهم از اشکال گیاهی و برخی نیز جانوری می‌دانند. به‌نظر می‌رسد هر دو مورد مصداق دارد. انواع اسلیمی ساده، خرطومی، دهان‌اژدری، برگی و ماری در هنرهای سنتی وجود دارد. «به مجموعه‌ای از شکل‌های تزئینی خاص که شباهت به دهان باز مار دارند اسلیمی گفته می‌شود» (نصیری، ۱۳۸۹: ۷۲). تعدادی از محققان وجه‌تسمیه اسلیمی را برگرفته از واژه «اسلام» می‌دانند و معتقدند با ورود اسلام و تحریم صور واقع‌گرا، این نقوش جایگزین شدند. سنت‌گرایانی چون بورکهارت از این دسته‌اند و در شرح نقش اسلیمی می‌نویسد: «در اسلیمی (عربانه) که آفرینش نوعی و نمونه‌وار اسلامی است، قریحه هندسی با طبع چادرنشینی ترکیب می‌شود» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۹). اما منابع تصویری پیش از اسلام گواهی بر وجود اسلیمی در هنرهای آن دوران است (تصویر ۶).

اسلیمی‌ها پیش از اسلام نیز در آثار برجای‌مانده به شکلی دیگر وجود داشته است؛ در دوره اسلامی، منع نقوش انسانی و جانوری، عرصه گسترده‌تری برای نمایش اسلیمی‌ها فراهم آورد. وجود تعداد اندک قالی‌های به‌جامانده از قرون اولیه و میانه اسلامی مطالعه در این حوزه را دشوار نموده است. نخستین نمونه‌های قابل‌بررسی متعلق به عصر تیموری است. در میان این آثار، فرش‌پاره‌ایی وجود دارد که نقش‌مایه‌ای بسیار شبیه به واگیره اصلی قالی موجود در تابلوی رستم‌خان زند دارد. (تصاویر

تصویر ۵. الف- نقش مداخل، قاب اسلیمی نگاره رستم‌خان، منبع: (http://www.sothebys.comt)؛ تصویر ۵. ب- نقش مداخل در تزئینات آجری باروی ارگ کریم‌خان زند، منبع: (https://fa.wikipedia.org/wiki/)؛ تصویر ۵. ج- نقش مداخل در آهک‌بری حمام ارگ کریم‌خان زند، منبع: (https://fa.wikipedia.org/wiki/)

۷-الف و ۷-ب)

نقوش اسلیمی و ختایی در دوره صفویه رونق داشته و هنرمندان در تزئین آثارشان از این نقوش بهره می‌گرفتند. «سبک هندسی در این زمان تا حد زیادی جایش را به آرایه‌های پرکار اسلیمی و گل و گیاهی داد.» (پوپ، ۳۲۰۳:۱۳۸۷) نمونه واگیره‌ای قالی موجود در تابلو، در قالی شیخ صفی‌الدین اردبیلی دیده شد (تصاویر ۸ الف و ب).

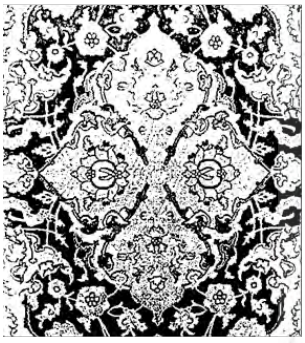
در میان آثار هنری عصر زندیه واگیره اسلیمی علاوه بر قالی موردمطالعه، در تصویر قالی موجود در قاب آیینه تصاویر ۹ (الف و ب) دیده می‌شود که حکایت از رواج طرح دارد.

تنوع اسلیمی در آهک‌بری حمام ارگ کریم‌خانی نیز دیده می‌شود. (تصویر ۱۰)

قالی دیگری نیز در برگی از نسخه «گلچین گلشن» دیده می‌شود، مشابه قالی موردبررسی است. (تصویر ۱۱) این قالی نیز واگیره اسلیمی دارد.

اگرچه تصویر ۱۱ در اصفهان نقاشی شده است اما شاخصه‌هایی همچون پوشاک، حالات و فضاپردازی‌ها همانند آثار نقاشی عصر زند در شیراز است. پس می‌توان این نوع طرح قالی را از طرح‌های متداول در عصر زند دانست که همواره با حاشیه مداخل[۲] همراه است. این حاشیه در بیشتر آثار دوره زند دیده می‌شود. در حال حاضر نیز مناطقی همچون

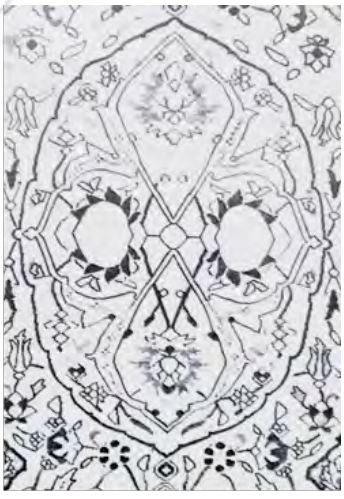
تصویر ۸ الف- قالی شیخ صفی‌الدین اردبیلی، نیمه اول قرن دهم هجری، محل نگهداری موزه ویکتوریا و آلبرت لندن. منبع: (https://collections.vam.ac.uk/)



تصویر ۸ ب- قاب اسلیمی موجود در یکی از گل‌های خربزه‌ای پیرامون ترنج قالی شیخ صفی مشابه واگیره قالی نگاره رستم‌خان زند.
منبع: (https://collections.vam.ac.uk)

تصویر ۶- پیچش‌هایی همانند گردش اسلیمی در نوار حاشیه‌ای ظرف، دوره ساسانی.
منبع: (http://users.stlcc.edu/mfuller/HermitageSassanid.html)

ب



الف

تصاویر ۷ الف و ب- فرش‌پاره‌ای متعلق به دوره تیموری، موزه بناکی آتن.
منبع تصویر راست: (http://www.azerbaijanrugs.com)، **منبع تصویر چپ:** (http://www.turkotek.com)

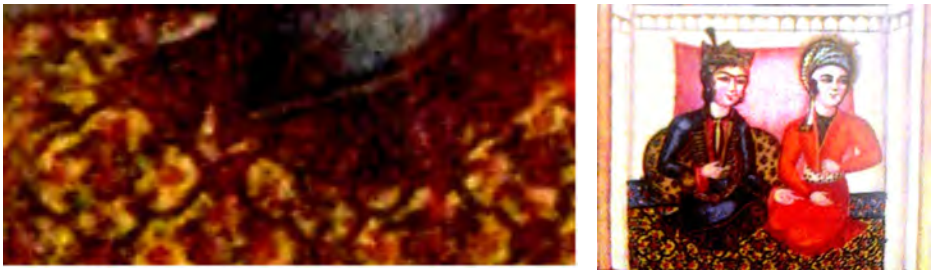
علی‌آباد[۴] و یَلَمه[۵] فارس این حاشیه را در قالی‌هایشان به کار می‌برند.

درون قاب اسلیمی با گل‌های ختایی گرد چند پَر و غنچه تزئین شده است. به‌نظر می‌رسد قالی موجود در نقاشی اسلوبی دقیق و هندسی همانند قالی‌های واقعی ندارد. در میان گل‌ها برخلاف گل‌های گرد مرسوم، گلی یازده گلبرگ دارد. درحالی‌که در منابع مربوطه به گل‌هایی با تعداد گلبرگ‌های ۵، ۶، ۸، ۱۲ و غیره اشاره‌شده است. ابرهارت هِرمَن، پژوهشگر قالی ایرانی، مفاهیم این عدد را بررسی نموده است. «در حروف رمزی ابجد، عدد ۱۱۰(۱۱×۱۰) بیانگر نام امام علی است و عدد ۱۲۱[۱۱+۱۱۰] بیان‌کننده عبارت «یا علی» است.» (هرمن، ۱۳۹۲: ۱۴۳) وی در ادامه این مفاهیم را به استمداد از حضرت مولا علی (ع) و رسیدن به بهشت دانسته است. از منظر اشکال هندسی هرمن درباره عدد ۱۱ می‌نویسد: «عدد ۱۱ در مرکز یک مسأله هندسی قرار دارد که تربیع دایره نامیده می‌شود...در فرهنگ‌های مترقی، تربیع دایره توصیف بسیاری خوبی برای هم آهنگی بین دوعالم و اتصال دستگاه‌های ریاضی است که با یکدیگر مغایرت دارند.»(همان) وی ضرب عدد ۱۱ در ۶(۶۶) را که بیانگر الله در حروف ابجد است، حروف اختصاری رسیدن به انتهای دنیا یعنی هدف غایی مسیر انسان می‌داند که از آن به بهشت مغرب یاد می‌کند. «در زبان فارسی این مکان [بهشت مغرب]«جابلسا» نامیده می‌شود که شهری خیالی در غربی‌ترین نقطه دنیا است» (همان: ۱۴۴). جابلسا و جابلقا دو شهر در غرب و شرق کوه قاف هستند که سهروردی در رساله *عقل سرخ* بدان‌ها پرداخته است. آراء هرمن درباره عدد هفت در تفسیر گل‌های هفت‌پر قالی نیز مصداق دارد. وی به خوشه پروین یا هفت ستاره اشاره نموده و مرتبط با مفهوم حرکت روح در عالم متافیزیک دانسته است. روح توسط ستارگان هدایت‌شده و به دب اکبر که با عدد هفت ارتباط دارد (هفت ثروت، هفت عقل یا اورنگ) می‌رسد و مهم‌تر آنکه وی ۱۳ را به خورشید و ۷ را به ماه اختصاص می‌دهد. به‌طورکلی وی اشاره به

الف ب

تصاویر ۹ الف و ب- دو بی‌قرار، قاب آیینه، عصر زند، قالی با نقش اسلیمی، مشابه واگیره قالی موجود در نگاره رستم‌خان زند و حاشیه مداخل. منبع: (احسانی، ۱۳۸۲: ۶۶)

تصویر ۱۰. نقوش تزئینی به‌کاررفته در آهک‌بری حمام کریم‌خانی شیراز، عصر زند. منبع: (https://gravity.ir/)



تصویر ۱۱. قالی طرح واگیره اسلیمی در نسخه گلچین گلشن، آکادمی مطالعات شرقی روسیه. منبع: (آژند، ۱۳۸۴: ۶-۱۵)

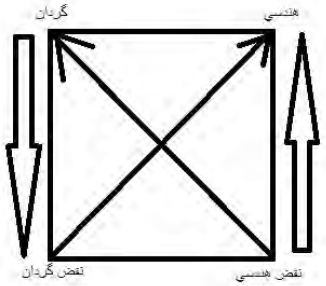
الهیات کیهانی نموده و تمامی اعداد را در بستر نجومی مطالعه نموده است. او زمینه را بیان‌کننده کیهان و نقش‌مایه‌ها را این‌گونه توصیف می‌کند:

«زمینه بیان‌کننده کیهان است و نقش‌مایه‌ها، نقشه راهنما را در اختیار مسافر خیالی قرار می‌دهند تا روح به‌سلامتی از میان قلمروهای ناشناخته سفر کند. طرح فرش غالباً تصویر انتزاعی و نمادین را نمایش می‌دهد.»(همان: ۱۴۶)پس در این صورت گل هفت‌پر نمادی از خوشه پروین، دب اکبر و ماه معنی می‌شود. پیش‌ازاین به شرح گل شش‌پَر پرداخته شد و گل ده‌پَر نیز صرفاً خطای نقاشی است زیرا شمارش تعداد گلبرگ‌های یکایک گل‌ها نشان از آن داشت که قصد بر ترسیم گل یازده‌پَر بوده است. زیرا نزدیک‌ترین و دقیق‌ترین گل‌ها یازده پر هستند. مطالعه عناصر قالی موجود در نگاره‌ها دشوار است زیرا امکان بررسی و مطالعه تمام ابعاد شناختی را سلب می‌نماید؛ اما این مورد سبب نمی‌شود تا تحلیل و معنا کاوی نقوش صورت نگیرد. قالی موردپژوهش طرحی واگیره‌ای و تکرارشونده دارد. خوشبختانه واگیره قالی، مشخص بوده و قابلیت خوانش دارد. «ژوزف کورتز معتقد است که الفاظ یا معانی صوری نباید باعث بی‌توجهی معنای واقعی شوند» (شعیری، ۱۳۹۱: ۳۳). البته در این قالی نهان‌بودن صورت نقش‌مایه‌ها بیشتر مصداق دارد. در میان تمامی قالی‌های یافت شده از عصر زند، تنها طرح گردان، واگیره‌ای اسلیمی است. سایر نمونه‌های یافته‌شده از این دوره تاریخی دارای طرح هندسی هستند. بنا به‌نظریه برخی اندیشمندان برای معناشناسی، ابتدا لازم است عناصر متضاد شناسایی شوند. «جزء به ضد، ضد را همی نتوان شناخت» (مولوی، ۱۳۷۸، ۵؛ ج. ۵: ۵۹۹). وقتی تضاد حاکم باشد معنا شکل می‌گیرد. «بنابراین نخستین گام در شکل‌گیری مربع معناشناسی داشتن دو متضاد است» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۲۷).

الف) نقوش گردان حضور دارند؛

ب) نقوش هندسی وجود ندارند (تصویر ۱۲).

قالی نگاره‌ها نقشی فراتر از یک قالی موزه‌ای دارد. قالی‌های موجود در آثار هنری از وجه کاربردی خارج‌شده و به‌عنوان یک متن هنری قابلیت خوانش را در یک بستر گفتمانی می‌یابند. در اینجا آقا صادق، نقاش عصر زند، به‌عنوان «گفته‌پرداز» و تولیدکننده گفتمان و مخاطبان به‌عنوان «گفته خوان» ایفای نقش می‌کنند. یک گفتمان معنایی حاکم است. درحالی‌که قالی‌های هندسی در عصر زندیه رایج بوده است، آقا صادق نقوش اسلیمی در طراحی قالی تابلو انتخاب نموده است. یکی از وجوه



تصویر ۱۲. مربع معناشناسی با رئوس مقابل- مکمل و هم‌راستا- متضاد.

تمایز قالی‌های زند و صفوی کم‌رنگ‌شدن نقوش گردان در دوره زند است؛ اما در این نگاره قالی دربردارنده نقوش منحنی است. مشاهده این تابلو، شخصیتی آرام، موقر و قدرتمند از رستم‌خان زند در ذهن مخاطب بر جای می‌گذارد. نام وی نیز سبب القاء حس قدرت است. «مفهوم این نگاه از روبه‌رو رسمیت‌بخشیدن به شخصیت اثر در عین قدرت‌نمایی است» (جلالی جعفری، ۱۳۸۳: ۸۷). برخلاف بسیاری از پیکرنگاری‌های زند و قاجار که شخص با قلیان یا شمشیر تصویر شده، رستم‌خان رجعتی به سنت انوشیروانی[۶] داشته و ترنجی در دست دارد. این ترنج با نگاه آرام رستم‌خان و کثرت خطوط منحنی تابلو هماهنگی بسیاری دارد. اگرچه بسیاری از محققان به سیب اشاره نموده‌اند. نگارنده معتقد است لباس‌های گرم و بسیار ضخیم رستم‌خان و شرایط مکان تولید اثر، شیراز، شهر نارنجستان دال بر ترنج‌بودن میوه است. عناصر و آرایه‌های بسیاری همانند نقوش پارچه لباس، گره چینی، دسته خنجر، قالی و سطوح چوبی دیده می‌شود. این در حالی است که تزئینات به نسبت اجزای اصلی سهم بیشتری دارد. «طرح‌های پرنقش‌ونگار تداعی‌کننده قدرت و غنا هستند. حال‌آنکه صرفه‌جویی در طرح ازلحاظ بصری که فقط به اساس کار توجه دارد خلوص، فروتنی و فقر است» (داندیس، ۱۳۸۲: ۱۲۶). انتقال حس قدرت‌نمایی و قدرتمندی اولین پیامی است که از مجموع تابلو درک می‌شود؛ اما قدرت توأم با بزرگ‌منشی و متانت. این موضوع به پرنقش‌بودن قالی ارتباط دارد. تحلیل علت انتخاب طرح قالی از سوی نقاش تا حدی در منابع تاریخی قابل‌ردیابی است. آیا چیدمان یکایک عناصر تصویری حاصل ذائقه و سلیقه آقا صادق است یا اینکه نظر و خواسته رستم‌خان زند نیز دخیل بوده است؟ پاسخ سؤال در تحلیل نقوش قالی راهگشا خواهد بود. در فرایند درک نقش‌مایه‌ها و نمادهای قالی لحاظ نمودن شرایط محیطی و جغرافیایی مهم است. نقوش گردان بیشتر در مناطقی چون اصفهان، تبریز، کاشان، کرمان و مشهد رایج بوده است؛ اما تابلوی رستم‌خان در شیراز خلق‌شده است. متون تاریخی زند، رستم‌خان را نوهٔ برادر ناتنی کریم‌خان، زکی خان، دانسته و به دلاوری، شجاعت و رشادت او در «رستم التواریخ» اشاره‌شده است. «رستم‌خان- ولد اکبر خان، پسر زکی خان- با ده بیست هزار نفر از نوجوانان زند که هریک در شمشیرزنی و خنجر گذاری و جنگجویی، رشک رستم دستان و سام نریمان بودند، به اصفاهان آمدند و حاکم اصفاهان را گرفتند» (آصف، ۱۳۸۸: ۴۸۱). در تصویر هم خنجر رستم‌خان با دسته‌ای منقوش در کمربند او جای‌گذاری شده است. رستم‌الحکماء، نویسنده *رستم‌التواریخ*، به حضور رستم‌خان در اصفهان اشاره نموده است. آیا امکان دارد حضور رستم‌خان سبب پسند طرح‌های گردان و سفارش این موضوع به آقا صادق شده باشد؟ پاسخ این سؤال را قاب آیینه‌ای از دوره زند (تصویر ۱۰ الف و ب) نفی می‌کند. زیرا طرح قالی در قاب آیینه نامبرده نیز، واگیره اسلیمی است.

اما به‌نظر می‌رسد سلیقه نقاشان تأثیر گذار بوده و چینش و ترکیب‌بندی خواست و نظر آنان بوده است. در میان نمونه‌های یافت شده از قالی عصر زند واگیره اسلیمی به نسبت طرح‌های هندسی کم‌تر دیده می‌شود.

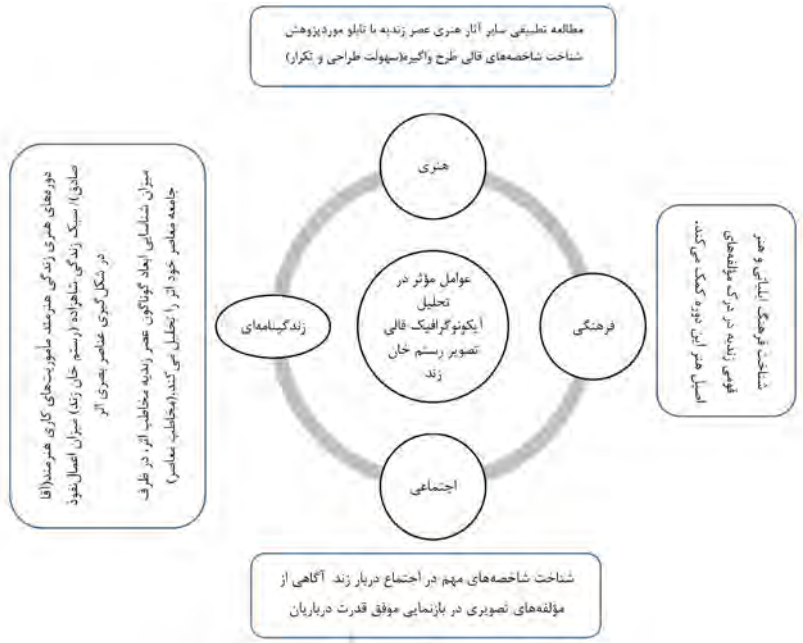
اگر طراح کاشی‌ها و قاب آینه معلوم بود شاید نتایج بهتری حاصل می‌شد. نقاش مجالس پنج‌گانه عمارت هفت‌تنان شیراز نیز آقا صادق است. در این نقاشی‌ها نیز حاشیه اسلیمی زینت‌بخش آثار است. در دایره‌المعارف هنر به نقاشی پرده‌های جنگ چالدران و جنگ کرنال در عمارت چهل‌ستون توسط آقا صادق اشاره‌شده است (پاکباز، ۱۳۸۳). اگر طراح بیشتر آثار آقا صادق باشد، می‌توان استنباط نمود که زندگی در اصفهان برگزینش طرح اسلیمی از سوی آقا صادق تأثیر داشته است. از سویی دیگر ازنظر لغوی، اسلیم به معنای جوانه بوده و فصل رویش را تداعی می‌کند. در رستم‌التواریخ به نوجوانی رستم‌خان اشاره‌شده است. «از بصره، با رستم‌خان...بیست هزار نفر از نوجوانان زند...» (آصف، ۱۳۸۸: ۴۸۱). به هر ترتیب قالی تصویر طرح واگیره‌ای اسلیمی دارد. حضور عناصر اروپایی در پیکره نگاری دوره زندیه به چشم می‌خورد.

«در پرده‌ی رستم‌خان زند، که از اندک آثار به‌جامانده از دوره زندیه است، شاهد هم‌نشینی فضای مثالی هنر ایران و ناتورالیسم اروپایی هستیم. علی‌رغم حضور عناصر اروپایی، وفاداری نقاش نسبت به زیبایی‌شناسی ایرانی، قابل‌تحسین بوده و آرایش پرده با استفاده از نقوش سنتی، هویت شرقی را بر ترکیب‌بندی متأثر از دوره رنسانس حاکم می‌سازد.» (برهمند، ۱۳۸۹: ۷۷۱)

قالی به‌عنوان هنری مستقل و متنی مجزا در درون این تابلو است و پیکر رستم‌خان زند نیز متنی دیگر، فضای گفت‌وگومندی میان این دو برقرار است. رابطه گفتمانی این متون در معنا کاوی تابلو نقش دارد. شعیری در کتاب *نشانه-معناشناسی دیداری* انواع روابط میان متن نوشتاری و تصویری را می‌شمارد که یکی از انواع، رابطه تقدم و تأخر است. نویسنده کتاب تأکید بر نوشتاری‌بودن متن و دیداری‌بودن تصویر دارد؛ اما نگارنده در تحلیل نگاره رستم‌خان زند قالی را یک متن و پیکره نگاری را نیز متن مستقلی دیگر لحاظ نموده و به بررسی روابط گفتمانی آن‌ها پرداخته است. «آقا صادق» با چیدمان این متون کنار یکدیگر، قصد رساندن پیام گفتمان آن‌ها را به «گفته خوان/ مخاطب» هر دوره‌ای دارد. با تکیه‌بر محوریت زمان، قالی متن مقدم و پیشینه‌دار و پیکره نگاری متن مؤخر و نوین محسوب می‌شود. قالی باهدف تعدیل فضای مدرن تصویر به کار گرفته‌شده است تا نشانه‌های حائز اهمیت ایرانی در تصویر نمایان شود. با این رویکرد اگر نقش‌مایه‌های قالی نیز هندسی بود، شفاف‌سازی مرز میان گره چینی تصویر و قالی، تصویر را خشک و بی‌روح می‌ساخت. این در حالی است که خطوط گردان و سیال اسلیمی منجر به پویایی و القاء حس هویت ایرانی شده است. حال که قالی متن مقدم پنداشته شد، زمان معنای دوپاره در تصویر می‌یابد. زمان حاکم بر قالی، زمان اسطوره‌ای است. زمان اسطوره‌ای برخلاف زمان علمی تک‌بعدی، کمی و خطی نیست. «در ایران قدیم، زمان، طبق رساله جهان‌شناسی و اساطیری بندهش دو بُعد دارد: یکی زمان «اکرانه» و بیکران است و دیگری زمان کرانمند» (شایگان، ۱۳۸۸: ۱۴۶). زمان علمی قابل‌درک است اما زمان اسطوره‌ای رمزآمیز است. زمان اکرانه به ساحت اهورا تعلق دارد. «زمان به علت اینکه جوهر اهورائی دارد، وجودی است همه‌بُعدی» (همان: ۱۴۹). همین همه‌بُعدی‌بودن زمان سبب می‌شود هرلحظه به شکلی نو، آشکار گردد. یک سوی این زمان به ازل، سویی به ابد و میانه آن به لحظه حال وصل می‌شود و این ارتباط در رابطه جزء و کل می‌گنجد. «این ارتباط لحظه و ابدیت، جزء و کل...یکی از صفات ممیزه زمان اساطیری و آئینی است» (همان: ۱۴۹). این مفهوم از زمان اساطیری بامعنای اسلیمی از دیدگاه برخی پژوهشگران انطباق دارد. رمزگشایی مفهوم اسلیمی در بستر زمان اسطوره‌ای دیدگاه‌های بهتری را پیش‌رو می‌گذارد. «اسلیمی نوعی دیالکتیک در مقوله تزئین است که در آن منطق با پیوستگی زنده و جاندار وزن، هم‌دست می‌شود و دارای دو عنصر اساسی است: به هم پیچیدگی و در هم‌تابیدگی نقوش و نقش‌مایه‌های گیاهی» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۹). اسلیمی‌های حاشیه قالی در تصویر، با حرکاتی دوگانه سیری آفاقی و انفسی دارند. جامعیت حرکت به بهترین نحو در این نقوش نمایش داده‌شده است. می‌توان تشابه آن را با رشد و تعالی انسان در پی‌شناخت خود و سپس آفریننده خود به مصداق حدیث شریف «مَن عَرفَ نَفسه فَقَد عَرَفَ رَبَه»(میزان‌الحکمه، ج. ۳: ۱۸۷۶-۱۸۷۷) دانست. مفهوم باغ و بهشت در بیشتر نقوش ایرانی مصداق دارد که بورکهارت اسلیمی‌ها را به آن مفهوم ربط می‌دهد. اسلیمی‌ها در وهله اول نمادی از خلد برین و جاودانگی بهشت و در مراحل عالی‌تر، نمادی از رسیدن کثرت به وحدت، مقام توحید، است. (بورکهارت،۱۳۷۶) با نگاه ژرف و ایده‌آل‌گرایانه رستم‌خان زند و ترسیم فضای مثالی در تابلو، فرم کلی قالی با فرم جزئی اسلیمی ارتباطی معنادار دارد. طرح‌های انتزاعی اسلیمی و ختایی فضای آرمانی را ترسیم کرده و پویایی و زیبایی می‌بخشد. حاشیه قالی نیز در آثار دوره‌های پیش‌تر دیده می‌شود؛ اما نمونه‌ای که بسیار جلب‌توجه نمود، ظرفی در موزه متروپولیتن است که آن‌هم نوعی پیکره‌نگاری است (تصویر ۱۳). این مرد همانند رستم‌خان در حالتی نشسته تصویر شده است. حاشیه اسلیمی و شکوفه دار این ظرف ساختار مشابه حاشیه درونی قالی موجود در نگاره *رستم‌خان* دارد (تصویر ۱).

نگارنده بر این نظر است که به‌نظر می‌رسد اگرچه نقاش، آقا صادق، از الگوهای پیشین عامدانه تأثیر نپذیرفته اما خاطره‌های ازلی و بت‌های ذهنی بر ناخودآگاه هنرمند نقش بسته و سرمشق آثارش شده

تصویر ۱۳. بشقاب سفال، دوره اسلامی آغازین، اواخر قرن ۸ یا اوایل ۹ میلادی، نیشابور، موزه متروپولیتن، ۶/۴×۲۲/۵×۲/۹ سانتی‌متر.
منبع: (http://www.metmuem.org)



نمودار ۱. عوامل مؤثر در تحلیل آیکونوگرافیک قالی تصویر رستم‌خان زند.

است.«ناآگاه آن است که به‌مرور، طی قرن‌های متمادی، خصلت‌هایی از نیاکان دوردست ما در ما ته‌نشین شده، آنچه را که می‌توانیم آن را «جِرم روزگاران» و «ره‌آورد تاریخ» بخوانیم» (اسلامی ندوشن، ۱۳۹۹: ۱۶۱). اسلیمی نیز طرحی نبوده که به‌یک‌باره خلق شود، این نقش‌مایه نیز همانند سایر نقوش درگذر زمان تحول‌یافته و بر پیکره قالی نمایان شده است. بسیاری از آثار هنری ایران باستان نقشی مشابه اسلیمی را داشته‌اند و پس از اسلام فقط به نام «اسلیمی» شناخته شد (نمودار ۱).

نتیجه گیری

آیکونوگرافی تصویر قالی در نگاره رستم‌خان زند نشان از آن داشت که قالی‌ها نیز همانند سایر آثار هنری بازتابی از بافت اجتماع هستند. شروع گفتمان باستان‌گرایی در دوره زندیه همراه با بازگشت به برخی سنت‌های درباری ایران باستان در تابلو رستم‌خان زند قابل احصاء است. بسیاری از پیکرنگاری‌های زند و قاجار شخص با قلیان یا شمشیر تصویر شده، رستم‌خان بازگشتی به سنت انوشیروانی داشته و ترنجی (یا سیب) در دست دارد. به اعتقاد برخی پژوهشگران فضای مثالی هنر ایران در نگاره رستم‌خان زند نمایان است. با توجه به برخی از مؤلفه‌ها اعم از پوشاک و تزئینات آن و خنجر و نوع نشستن شاهزاده، الگوی‌های موردپسند دربار قابل‌استخراج است. از سویی دیگر مشاهده واگیره قاب اسلیمی در برخی دیگر از آثار آقا صادق نشان از دو مورد رواج واگیره در عصر زندیه و علاقه‌مندی نقاش به نقش نامبرده دارد. به هر ترتیب در پاسخ به پرسش چرایی و چگونگی انتخاب برخی عناصر بصری مانند طرح و نقش قالی در تصویر و گزینش طرح واگیره‌ای اسلیمی برخاسته از سلیقه شاهزاده بوده یا حاصل رسوب جِرم روزگار در اندیشه نقاش می‌توان این‌گونه پاسخ داد؛ علاوه بر اینکه قالی طرح واگیره‌ای در دربار زند در ابعادی مثل کناره استفاده می‌شده است اما در برخی دیگر از نقاشی‌های آقا صادق نیز این طرح دیده می‌شود. نقاشان مانند سایر هنرمندان در طول زندگی خود با تغییر حکومت و جابجایی محل خدمت خود دوره‌های هنری گوناگونی را سپری می‌کنند که آقا صادق نیز از این قاعده مستثنا نیست. آیکونوگرافی تصویر قالی نگاره سبب شد نسبت به یکی از طرح‌های قالی عصر زند شناختی چندبُعدی و چندلایه حاصل شود. در لایه اول نقوش قالی مشاهده و طرح واگیره‌ای اسلیمی شناخته شد. با کشف واگیره و تکرار آن نمای کلی طرح قالی نقاشی به دست آمد. آثاری مثل قلمدان و قاب آیینه نیز گواهی بر رواج طرح واگیره‌ای در دوره زندیه شناخته شد. نمونه‌های بسیاری از آثار هنری ایران از طرح‌های واگیره‌ای به جهت سهولت در طراحی و تکرار بهره برده‌اند که قالی موجود در تصویر رستم‌خان زند نیز شاهدی بر این مدعاست. شناخت و آگاهی نسبت به یکی از طرح‌های قالی دوره زندیه دستاورد گام نخست، پیش آیکونوگرافی، است. مرحله بعد نقوش اسلیمی و ختایی مورد تحلیل آیکونوگرافیک واقع شدند. در میان قاب‌های اسلیمی قالی، گل‌های ختایی دیده می‌شود. تعداد خاص (۱۱ پَر) گلبرگ‌های برخی گل‌ها نشان از نوآوری هنرمندان عصر زندیه دارد. برخی پژوهشگران فرش دستباف، ۱۱ را عددی رمزی دانسته و نشان از ارادت ایرانیان به حضرت علی (ع) و مرتبط با عدد رمزی ابجد «۱۱۰» می‌داند. قالی نمایان شده در تصویر با سایر اجزای نگاره همچون نقوش لباس رستم‌خان و تزئینات دیوار هماهنگ است. طرح هندسی گره چینی طارمی و طرح گردان قالی از مصادیق تباینی است که حاصل مطالعات معناشناختی تصویر است. قالی نامبرده دو حاشیه داخلی و خارجی دارد. حاشیه داخلی متشکل از پیچش اسلیمی و حاشیه بیرونی یکی از رایج‌ترین حواشی قالی عصر زند، حاشیه مداخل، است. جست‌وجوی نقش مداخل در سایر آثار دوره زندیه نشان از کاربرد فراوان آن داشت. به‌طور مثال در تزئینات آجری باروی ارگ کریم‌خانی و آهک‌بری حمام وکیل نیز نقش مداخل دیده می‌شود. درنهایت این‌که شناخت واگیره‌ای اسلیمی،

به‌عنوان یکی از بخش‌های تکرارشونده در قالی عصر زندیه حائز اهمیت بوده و بیانگر این است که قالی واگیره همانند سایر عناصر بصری تصویر از طرح‌های پررونق دوره زندیه(۱۲۰۹-۱۱۶۳هجری) بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Ervin Panofsky.

۲. آقا صادق یا محمدصادق، نقاش برجسته دوره زندیه (۱۲۰۹-۱۱۶۳ هجری).

۳. حاشیه مداخل: طرح مداخل از نقوش رایج حاشیه قالی و گاهی تزئینات آجری ابنیه است. وجه‌تسمیه آن فرورفتن و درهم‌شدن یک نقش در دو جهت مخالف است. ورود و داخل‌شدن نقوش در حریم یکدیگر.

۴. روستای علی‌آباد از توابع استان فارس بوده و در ۱۸۰ کیلومتری جنوب شیراز.

۵. تیره یَلَمه از طایفه عمله ایل بزرگ قشقایی.

۶. انوشیروان عادل پادشاه ساسانی، روایات و داستان‌ها حاکی از این است که انوشیروان برای کظم غیظ و فرونشاندن خشم ترنجی در دست داشته و می‌بوییده است تا آرامش خود را بازیافته و از سر خشم تصمیم نگیرد.

فهرست منابع فارسی

آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، نقاشی دوره زندیه درآمدی بر نقاشی دوره قاجار، خیال شرقی، ش.۱، ۱۳۸۴، صص ۶-۱۵.

آصف، محمد هاشم (۱۳۵۲)، *رستم‌التواریخ*، به اهتمام محمد مشیری، چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

احسانی، محمدتقی (۱۳۸۲)، *جلدها و قلمدان‌های ایرانی و نگارگری (جلد دوم: هنرمندان ایرانی در سه قرن اخیر)*، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۹۹)، ایران و تنهائیش، چاپ چهارم، تهران: شرکت سهامی انتشار.

برهمند، مریم (۱۳۸۹)، ترکیب‌بندی در آثار پیکره‌نگاری درباری دوره زندیه، *مجموعه مقالات کنگره زندیه-شیراز*، به کوشش علی‌اکبر صفی‌پور و محمدعلی رنجبر، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی، صص ۷۷۱-۷۷۹.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹)، *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*، چاپ اول، تهران: سروش.

پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، *دائرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷)، *سیری هنر ایران از دوران پیش‌ازتاریخ تا امروز (جلد ششم: فرش و فرشبافی)*، ویرایش: سیروس پرهام. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

جلالی جعفری، بهنام (۱۳۸۲)، *نقاشی قاجاریه (نقد زیبایی‌شناسی)*، تهران، چاپ اول، کاوش قلم.

حصوری،علی (۱۳۷۶)، *تک‌مضمونی‌های فرش ۴: فرش بر مینیاتور*، چاپ اول، تهران: فرهنگان.

دآلوا، آن (۱۳۹۴)، *روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر*، ترجمه آناهیتا مقبلی و سعید حسینی. چاپ اول، تهران: انتشارات فخراکیا.

داندیس، دونیس ا (۱۳۹۱)، *مبادی سواد بصری*، ترجمه مسعود سپهر. چاپ سی و دوم، تهران: سروش.

شایگان، داریوش (۱۳۸۸)، *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، *مبانی معناشناسی نوین*، چاپ سوم، تهران: سمت.

عبدی، ناهید (۱۳۹۰)، *درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها*، چاپ اول، تهران: سخن.

- فریه، ر.دبلیو (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، مترجم: پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: فرزان روز.

- ماینر، ورنون هاید (۱۳۸۷)، تاریخ تاریخ هنر. ترجمه مسعود قاسمیان. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

- مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۸)، مثنوی معنوی. تصحیح‌شده رینولد نیکلسون، با مقدّمهٔ استاد بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: انتشارات امیر مستعان.

- نامی، غلامحسین (۱۳۸۵)، مبانی هنرهای تجسمی ارتباطات تصویری. چاپ پنجم، تهران: توس.

- نصر، طاهره(سها) (۱۳۸۷)، جستاری در شهرسازی و معماری زندیه، چاپ اول، شیراز، نوید شیراز.

- نصری، امیر (۱۳۹۱)، «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، کیمیای هنر. سال اول.۶. زمستان ۹۱: ۷-۲۰.

- نصیری، محمدجواد (۱۳۸۹)، افسانه جاویدان فرش ایران، چاپ اول، تهران: فرهنگسرای میر دشتی.

- هایدگر، مارتین (۱۳۷۹)، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی. چاپ اول، تهران: هرمس.

- هرمن، ابرهارت (۱۳۹۲)، عالم (باندهای انتهایی افقی در هنر نساجی)، مترجم: علیرضا قادری، فصلنامه پژوهش هنر، سال نخست شماره دو، ۱۴۶-۱۳۹.

- یساولی، جواد (۱۳۷۹)، قالی‌ها و قالیچه‌های ایران، تهران: یساولی.

فهرست منابع لاتین

Panofsky, E. (,1972). *Studies in Iconology (Humanistic Themes in Art of the Renaissance)*, Icon Editions, New York.

http:/arts-of-the-islamic-world-l13223/lot.99.html (11/11/1399)

http://archaeologynewsnetwork.blogspot.com(09/01/1400)

http://users.stlcc.edu/mfuller/HermitageSassanid.html (12/11/1399)

http://www.azerbaijanrugs.com (11/11/1399)

http://www.metmuem.org (12/12/1399)

http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/ (11/7/1399)

http://www.turkotek.com (05/02/1400)

https://fa.wikipedia.org/wiki/(06/02/1400)

https://gravity.ir/ (18/09/1400)

https://vam.ac.uk/ (18/09/1400)